Warszawa, d. 1 kwietnia 1919 r. № 7 (147)



M. SADOWICZ.

ALEKSANDER MICHAŁOWSKI

w półwiekową rocznicę działalności artystycznej.

Złote gody pożycia ze sztuką obchodzi w r. b. Aleksander Michałowski, artysta, który zdobył zasłużoną sławę, jako pierwszorzędnej miary wirtuoz.

Najpopularniejszy ten i największem poważaniem u nas otaczany pianista urodził się 17 maja r. 1851 w Kamieńcu Podolskiem, w którego pobliżu znajduje się jego rodzinny majątek Piaseczna.

Początki i szczerą miłość muzyki zawdzięcza dzisiejszy mistrz swej matce, której grze biegłej i inteligentnej przysłuchiwał się od pierwszych chwil. Mając lat 6, wygrywał jednym palcem na fortepianie zasłyszane melodje. W rok później matka sama zaczęła udzielać mu lekcji. Szły one zrazu powoli z uwagi na wątły organizm. Zamiłowanie jednak do muzyki i wytężona z biegiem czasu praca sprawiła, że, już jako dziesięcioletni chłopiec, zagrał „Conzertstuck" Webera.

Było to miarą nietylko zamiłowania, ale i wielkich zdolności przyszłego wirtuoza, który, doskonaląc się i kształcąc ciągle, doszedł do tego, że w 1867 roku mógł już wyjechać do Lipska, aby się tam poświęcić poważnym studjom muzycznym pod kierunkiem takich pedagogów, jak Moscheles i Coccius, a potem i Reinecke.

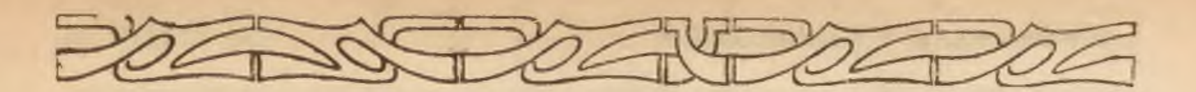
Nie licząc pierwszego publicznego występu, jaki dał, będąc 15-to letnim młodzieńcem w rodzinnym Kamieńcu Podolskim, za początek działalności artystycznej Michałowskiego uważać należy rok 1869, gdy po chlubnem ukończeniu konserwatorjum lipskiego zagrał w sali Gewandhausu koncert E-moll Chopina.

Występ ten dowiódł, że wielka przyszłość czeka młodego pianistę, który też, idąc za radą fachowej krytyki, udał się na dalsze studja do znakomitego Tausiga w Berlinie.

Powodzenie lipskie naszego rodaka odbiło się sympatycznem echem w muzykalnym świecie warszawskim, wskutek czego ówczesny dyrektor Towarzystwa Muzycznego, Józef Wieniawski, zaprosił Michałowskiego do współudziału w koncercie, który był pierwszym występem publicznym utalentowanego artysty w Warszawie. Nieznany narazie pianista, skromny i niepokaźny, wstępnym bojem podbił sobie odrazu pierwszym tym występem publiczność i stał się jej ulubieńcem.

Od tej pory zawarł jakby śluby z Warszawą, ukochał kraj, zamieszkał nastałe w stolicy, nie łaknąc zbierania laurów wśród obcych.

Mimo to, występ jego był zawsze dla Warszawy ewenementem, atrakcją, dla całego niemal miasta uroczystością.



W rzadkich wypadkach decydował się Michałowski na wyjazdy. bądź to na swą ukochaną Ukrainę, gdzie koncertował w r. 1870 i 1872 w Kijowie, Kamieńcu Podolskim i t. d., bądź zagranicę.

Praca pedagogiczna odrazu tak pochłonęła go, że pierwszy raz w dłuższą podróż artystyczną udał się razem z Barcewiczem w r. 1881. Wycieczka ta, rozpoczęta w styczniu przez dwóch naszych utalentowanych i niepospolitych artystów, trwała przez parę miesięcy, a wszędzie towarzyszyło im uznanie i powodzenie.

Deszcze kwiatów, mnóstwo wieńców i wartościowych upominków zasypywały Michałowskiego zawsze, ilekroć ukazywał się na estradzie. W ten sposób przyjmowała go zawsze rozentuzjazmowana publiczność, porwana żywiołowo talentem, o którym zawodowa krytyka wypisywała zasłużone hymny pochwalne.

Istotnie jest to wirtuoz pierwszorzędny, indywidualność nawskroś swojska, kapłan z powołania najczystszych i najwznioślejszych ideałów sztuki, znakomity pianista, który poświęcił cały swój żywot artystyczny wytrwałej i doniosłej w skutki pracy, a nabytą wiedzę i ogrom polotu przekazał młodszemu pokoleniu. Oceniono też należycie właściwości wirtuozostwa Michałowskiego, i to wszystko, co stanowi znamienną cechę jego indywidualności artystycznej, a więc nieporównaną technikę, bajeczną sprawność palców. aksamitną miękkość uderzenia i umiejętność wywoływania podniosłych momentów, gdy przemawia do tłumów językiem Chopina. Wytworne frazowanie, lekkość i śpiewność tonu, falistość pasażów, brawura, gdzie jej charakter utworu wymaga, zwłaszcza zaś owa poezja, która najłatwiej trafia do serca słuchaczy— oto charakterystyczne cechy gry Michałowskiego.

Tak surowy w swych ocenach wszechświatowej sławy pianista Antoni Rubinstein po koncercie Michałowskiego w Petersburgu, ściskając dłoń koncertanta, wyraził się z zachwytem: „Takich palców pozazdrościć może sam Tausig!“

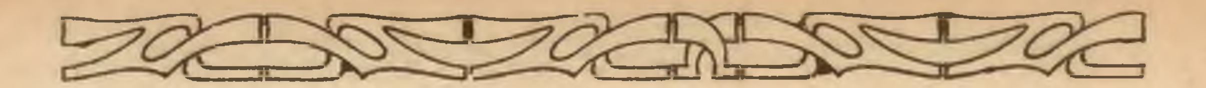
Drugą równie charakterystyczną cechę tego artysty stanowi to, że, służąc sztuce, nie zapomina nigdy o obowiązkach, jakie artysta ma względem własnego społeczeństwa. Nietylko się sztuce poświęca, ale skutecznie rozwija swoją działalność w kierunku pedagogicznym, pociąga ku sobie, wznieca zamiłowanie do sztuki i umie do pracy zachęcać.

W r. 1891 zaczął prowadzić wyższą klasę fortepianu w Warszawskiem Konserwatorjum Muzycznem, gdzie był jednocześnie inspektorem pedagogicznym wszystkich klas fortepianowych. Stanowiska te zajmował do r. 1918, w którym przeszedł do Towarzystwa Muzycznego.

Przez te lat kilkadziesiąt całe szeregi niepospolitych pianistów i pianistek zawdzięczają swą wiedzę muzyczną i rozwój swego talentu prof. Michałowskiemu. Tysiące uczenic szczyci się tem, że od niego pobierało lekcje, że pod jego wpływem rozwijało zdolności. A wpływ to bardzo dodatni, w naszych zaś warunkach artystycznych—wielkiego znaczenia. Wyniki pracy pedagogicznej prof. Michałowskiego są pod każdym względem poważne. Jako nauczyciel zamiłowany i traktujący zawód z serdecznem poświęceniem prof. Michałowski oddziaływa skutecznie na wychowańców.

Jeżeli się weźmie pod uwagę te okoliczności, że materjał, jakim rozporządza, nie jest zależny od jego woli, że nie może wybierać uczniów, tylko tych, co są, musi kształcić, to rezultaty pracy pedagogicznej Michałowskiego niejednokrotnie stwierdziły wyborną szkołę i smak profesora-artysty (Familjerówna, Smidowicz, Żurawlew, Chrapowicki, Mitman; prof. Konserwatorjum: Przyałgowski, Rytel, Heintze, Zabłocki, Ciborowska Zofja, Maszyński Piotr i wielu innych; Galewska, znana w Paryżu z występów estradowych i działalności pedagogicznej profesorka Konserwatorjum Paryskiego, Wanda Landowska, słynna pianistka i b. profesorka Berlińskiej Akademji Muzycznej, Zofja Rybałtowska, b. prof. Konserwatorjum Sterna w Berlinie, Henryk Pachulski, prof. Konserwatorjum w Moskwie, Henryk Szulc Evler, b. prof. Konserwatorjum w Charkowie).

Prof. Michałowski posiada niezaprzeczone na pedagoga powołanie; ma on nieodzowną cierpliwość, która sprawia, że nauczyciel wydobyć zdoła każdą iskierkę talentu uczenicy, jeżeli go ona istotnie posiada. Budzi on do siebie zaufanie zaletami charakteru, wielkiego do pracy zamiłowania i wielkiego wyrozumienia, które uczniowie i uczenice najlepiej ocenić potrafią. Wszyscy też z nich do swego mistrza są szczerze przywiązani.



Michałowski jest encyklopedją literatury fortepianowej, którą umie na pamięć w najdrobniejszych szczegółach. Cały ten ogrom artysta przetrawił w sobie i przyswoił od początku do końca.

Gra też Michałowski jak prawdziwy poeta tonów... gra niepospolicie Liszta, Schumanna, zwłaszcza najgłębiej ze wszystkich twórców zrozumiał i najserdeczniej ukochał Chopina.

Głębia uczucia, cechująca artystę w grze, jest również właściwością Michałowskiego, jako człowieka i obywatela. W kierunku filantropijnym niema między wielkimi artystami więcej hojnego. Setki razy talentu swego nie skąpił, gdy szło o występ na korzyść czy to zakładu dobroczynnego, czy na wpisy uczniów lub studentów, pomoc choremu artyście i t. p. W samej Warszawie w ciągu tego okresu grał na cel dobroczynny przeszło 500 razy!! Będąc szczodrym dla innych, niewiele myślał o sobie; gdyby nie to, zdobyłby napewno pokaźną fortunę.

Nie posiada jej dotychczas, a nagrodą od społeczeństwa za 50-cioletnie zasługi jest szerokie i serdeczne uznanie, jako dla człowieka, dla tęgiego artysty i zasłużonego pedagoga.

Obchód jubileuszowy, który miał miejsce w Filharmonji w dniu 26/III. dał sposobność okazania Michałowskiemu tej czci i dowodów uznania, na jakie swą niezmordowaną pracą wśród umiłowanego przez siebie społeczeństwa zdołał sobie zasłużyć.

To też jedynym skarbem, jaki posiadł, jest sympatja i wdzięczność tego społeczeństwa, które w dniu półwiekowego jubileuszu złożyło należny hołd zasłudze.

M. J. PIOTROWSKI.

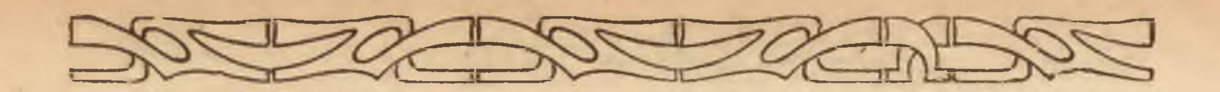
EWOLUCJA GAMY.

(Ciąg dalszy).

Sprowadzenie 7 rodzajów tonacji gam grecko-średniowiecznych, do dwu współczesnych, dur i moll, wpłynęło, oczywiście, na ujednostajnienie budowy melodji. Aczkolwiek, jednak, dziś, dzięki systemowi temperowanemu, tonacja C-dur nie różni się teoretycznie od tonacji Ges, gama zaś C i gama Ges, są wyrazem jednego schematu, tem niemniej jednak, estetycznie różnice pomiędzy tonacjami są znaczne; dzieje się to dzięki różnicy barwy dźwięku wydobywanego za pomocą białego i czarnego klawisza na fortepianie. W orkiestrze smyczkowej inną barwę mają dźwięki wydobyte z tak zwanych pustych strun, inne przez podzielenie struny palcami; w orkiestrze miedzianej wyodrębniamy tak zwane dźwięki naturalne, akustyczne. Barwa tonacji uzależniona jest od tych poszczególnych czynników.

Gamy krzyżykowe, a wraz z niemi i ich melodje są naogół twarde, bardziej ostre — gamy bemolowe bardziej miękkie. Gamy z większą ilością znaków są jakby bardziej wyrafinowane, wykwintniejsze od gam, bliżej stojących do gamy C-dur. Tonację C krytyk lipski Roth trafnie charakteryzuje, jako wyraz nastroju zdrowego i zrównoważonego, jako symbol pierwiastkowej siły natury. Zamiast mówić o barwach poszczególnych tonacji, przypomnę dzieła Beethovena: w C-dur Sonatę Waldsteinowską, w G koncert IV fortepianowy, w D koncert skrzypcowy, w A Symfonję VII, w E sonatę op. 109, w F sonatę 6, op. 10, w B. sonatę op. 106 (Hammerklavier), w Es koncert fortepianowy, III Symfonję, w As sonatę z marszem żałobnym, op. 26. Z chopinowskiej literatury wspomnę: c-moll koncert fortepianowy, h-moll Scherzo i sonatę fis-moll, Polonez op. 44, g-moll Balladę, c-moll Nokturn op. 48 f-moll Fantazję i koncert, b-moll Sonatę i Scherzo i t. d.

Współczesna melodyka nie zadawalnia się gamami majorową i minorowemi, stwarza ona nowe podstawy dla swego rozwoju, stwarza nowe gamy — dziś jeszcze przez naukę mało analizowane. Melodyka tworzy całe zastępy gam, które winny znaleźć się w obrębie dociekań teorji muzyki. Schemat tonacji został już rozbity przez trójdźwięki pokrewne, zastępcze, dźwięki alterowane, przechodnie i t. p., jedno-



cześnie musi być bardziej rozszerzone i uogólnione pojęcie gamy — tej podstawy wszelkiej myśli muzycznej. Teorja musi się zastosować do twórczości praktycznej. Wychodząc z założenia, że dzisiaj używana gama melodyjna nie może być uważana za gamę majorową z alterowaną czyli obniżoną o $1/_2$ tonu tercją, idę po drodze alteracji dalej, i sprobuję wyprowadzić tu szereg gam z alterowanemi sekundą, tercją i t. d. w dół, oraz w górę.

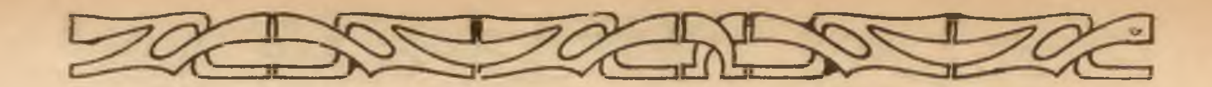
Podobnież, jak każda melodja opiera się na gamie, tak każda gama zbudowana jest na 3 zasadniczych funkcjach: T D i S. W gamie majorowej trójdźwięki zasadnicze są majorowe *). Pomiędzy temi dwoma typami istniej cały szereg możliwości kombinacji trójdźwięków majorowych z minorowemi. Że wszystkich 3 funkcji najbardziej charakterystyczną w majorze jest funkcja toniczna, określająca tryb majoru, następnie funkcja dominanty, dająca dźwięk prowadzący, tworząca wespół z toniką kadencję charakterystyczną dla majoru. Najluźniej związany jest trójdźwięk subdominantowy, który przez alterację tercji z majorowej na minorową, dają dźwięk prowadzący na dźwięk dominantowy. (W C-dur as idzie na g.) Gama majorowa oparta na T D i oS będzie brzmieć c, d, e, f, g, as, h, c. Między as i h mamy $1^1/_2$ tonu. Oprócz kadencji autentycznej, wybornie brzmieć będzie kadencja plagalna, nakoniec gama ta dzięki silnemu trzeciemu półtonowi z as na g, może być ustawiona od g w dół: g, f, e, d, c, h, as, g.

W gamie minorowej najluźniej z całokształtem gamy związana jest funkcja dominanty — trójdźwięk subdominantowy alterowany niszczy półton prowadzący, jednocześnie właściwą gamom minorowym kadencję z oS na oT. Prócz wprowadzenia dur dominanty do gamy minorowej, wkrada się pierwiastek majorowy, zjawia się 3 półton prowadzący. Gama ta brzmieć będzie: c, d, es, f, g, as, h, c; jest ona popularnie zwana harmoniczną pokrewną poprzednio wymienionej majorowej—w niej dobre są obie kadencje oS na oT i +D na oT; może być ona też ustawiana w dur od g. Między sobą gamy te różnią się tylko tercją przedtem majorową, obecnie minorową. Następną parą gam, które należy zanalizować, są gamy w majorze oparte na T, oD, oS i w minorze na oT +D +S; pierwsza z nich brzmi: c, d, e, f, g, as, b, c — gama ta pod względem tonalnym nie różni się od gamy f moll melodyjnej, ma tylko przeniesione funkcje np.: Ceg w f jest dominantą, obecnie toniką. Składa się ona z dwu tetrachordów majorowego i minorowego. Kadencja jej brzmieć będzie +S, +D, oT, odwrotnie do kadencji poprzedniej, w której kolejno usłyszymy oD, oS, +T. Następna para gam oprze się w majorze na +S, oD, T, a w minorze na oD +S, oT. Pierwsza z nich brzmi c, d, e, f, g, a, b, c, ma ona kadencje plagalną z F na C. Pierwszy jej tetrachord majorowy, drugi minorowy. Poznajemy w niej gamę F-dur, rozpoczętą od dźwięku dominantowego. Druga z tej ostatniej pary brzmi c, d, es, f, g, a, b, c; ma ona kadencję z oD na oT, różni się ona od poprzedniej tylko tercji, poznajemy w niej gamę B-dur, rozpoczętą od sekundy.

W gamach tych operowalismy alteracjami tercji w T, D, T, to jest dźwiękami b, es i as, dołączymy teraz jeszcze alterację drugiego stopnia, gamy d i czwartego g. Z szeregu gam coraz luźniej związanych z gamą +C, wymienię tylko dwie: des, es, f, g, as, b, c i c, des, es, f, ges, as, b, c — obie minorowe, pierwsza z nich równoznaczna jest z gamą As-dur, rozpoczynającą się od tercji, druga z gamą Des, rozpoczynającą się od septymy. Gama C= (względnie) As, jest zbudowana identycznie z gamą średniowiecza, frygijską, rozpoczynającą się od e (e, f, g, a, h, c, d, e). Gama C= (względnie) Des — w niej to spotykamy się z gamą średniowiecza hipofrygijską, zaczynającą się od h (h, c, d, e, f, g, a, h). Gama C= (względnie) As, będzie miała oT: c, es, g, oS: f, as, c; gama C= (względnie) Des podobna jest do gamy średniowiecznej h, ma ona tylko oS prawidłową. Gamy C minorowe, w których spotykamy alterowane a na as, i prowadzące h, pozwolą nam na kadencję złamaną z dominanty, na akord zastępczy toniki, c, es, as, zaś gamy, w których spotykamy des, pozwolą na kadencję z zastępczym akordem subdominanty f, as, des, czyli z, t. zw. akordem neapolitańskiej seksty.

---

*) np. w C-dur: C, e, g. G, h, d, F, a, c.



Mówiłem przed chwilą, że gama C (względnie) As, jest równoznaczna z gamą frygijską od e, a C (względnie) Des z hipofrygijską od h.

Gama średniowiecza od d (dorycka) identyczna jest w swej budowie z gamą omawianą poprzednio c, d, es, f, g, a, b, c, opartą na oT, oD i +S, powiedzmy, równoznaczną gamie B.

Gama średniowieczna od g (mixolidyjska), identyczna jest z gamą c, d, e, f, g, a, b, c, opartą na +T, +S i oD, względnie równoznaczną z gamą F. Nakoniec gama jońska to współczesny major, a eolska—to obecny minor naturalny.

W ten sposób objęte systemem gamy C, z alterowanemi poszczególnemi dźwiękami, znalazły się następujące gamy średniowiecza d, e, g, a, h i c, pozostała gama f, lidyjską zwana. Na skali od C będzie ona brzmiała c, d, e, fis, g, a, h, c— wraz z nią rozpatrujemy pierwszy raz alterację krzyżykową, w przeciwieństwie do szeregu przed chwilą rozpatrywanych gam zmierzających do tonacji bemolowych, gama od C, z dźwiękiem fis, zmierza do tonacji krzyżykowych — trzema jej zasadniczemi funkcjami będą T, D i Dominanta dominanty, wraz z ich paralelami — z których wyszczególnię akord h, d, fis zastępczy dominanty. Gama ta operuje dźwiękami G-dur, rozpoczynając się od dźwięku subdominantowego gamy G-dur, to jest od C.

(*D. n.*)

MATEUSZ GLIŃSKI.

Szkice z dziejów sztuki kapelmistrzowskiej.

SZKIC PIERWSZY.

Dzieje systemów kapelmistrzowskich.

(*Ciąg dalszy*).

Aż do w. XV metody cheironomiczne, zapożyczone od starożytnych Greków zachowały się, jako główna podstawa kapelmistrzowania w kościołach chrześcijańskich *). Tak, *Ramis de Pareia* (st. XV) radzi podczas śpiewu dyrygować ręką lub palcami. *Adam z Fuldy* (koło r. 1490) również dużo mówi o tych sposobach dyrygowania. Na obrazach owego czasu spotykamy często odtworzenie ruchów dyrygenta, zupełnie odpowiadające wyżej przytoczonemu opisowi. Np., na obrazie Boticcelliego (1446 — 1510) „Vergino col Bambino ed Angeli" **) odtworzone są dwa chóry aniołów, śpiewających z nut; jeden z aniołów dyryguje, lekko poruszając palcami. Na obrazie Pintuvicchia „Chiesa di S. Maria" ***), tegoż mniej więcej czasu, anioł w ten sam sposób prowadzi zespół wokalny, złożony z 10 aniołów. Znany ołtarz Van Eicka w muzeum berlińskiem króla Fryderyka, świadczy o tem samem.

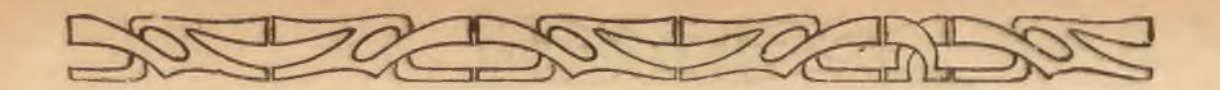
Mamy jednak podstawę do przypuszczenia, że, obok cheironomji, istniały inne formy dyrygowania, bardziej do naszego czasu zbliżone. Berło królewskie stopniowo

---

*) Cheironomja nie ograniczyła się do praktyki muzycznej, lecz wpłynęła również na teorję muzyki w tym sensie, że stworzona w owym czasie notacja była symbolem poruszeń cheironomicznych dyrygenta średniowiecznego. Patrz. szczegółowo o tem *O. Fleischer*, op. cit. Por. *Coussemaker*. Histoire de l'harmonie au moyen âge 1852, III. rozd. 2. *Dom Mocquerau*, Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant publiés par les Bénédictins de Solesmes. I. *Peter Wagner*, Neumenkunde. *H. Riemann*, Compendium der Notensschriftkunde 1910.

**) Oryginał w Rzymie.

***) Oryginał w Rzymie.



z emblematu godności duchownej stawało się nieodzowną oznaką urzędu dyrygenta a przez to pierwowzorem pałeczki dyrektorskiej *(batuty)*.

Jest nader trudno, nawet z przybliżoną dokładnością, określić datę tej przemiany. Pałeczkę dyrektorską nawet w zupełnie niedawnej przeszłości uważano za zdobycz w. XIX, aczkolwiek literatura specjalna za pierwszy wypadek dyrygowania batutą podawała koncerty Palestriny w r. 1564 *), kiedy wybijał on takt cienką i długą pałeczką złotą.

Fakty z historji liturgji średniowiecznej dowodzą, że były wypadki dawniejszego stosowania batuty. Przytoczona wyżej cytata z kroniki XI w. daje pewne wskazówki, tyczące się roli berła precentora podczas wykonywania chorału. Nie można jednak miejsca cytaty, w którem mowa o podnoszeniu berła, rozumieć w tym sensie, jakoby precentor używał go jako batuty. Przy wykonywaniu chorałów z ich dowolną prozodją, zgodną z tekstem prozaicznym, cheironomiczny sposób dyrygowania był niewątpliwie najodpowiedniejszy, i trudno przypuszczać, żeby przy dyrygowaniu, precentor używał pałeczki (berła), trzymanej na początku wykonania. Mógłby tylko zaszkodzić sobie, dlatego, że, krępując ruchy palców, pozbawiłby siebie możności korzystania z licznych poruszeń cheironomicznych. Można z zupełną pewnością przypuszczać, że precentor korzystał ze swego berła przed początkiem wykonania tak, jak korzysta z batuty dyrygent współczesny, by, zanim rozpocząć utwór, przyciągnąć uwagę wykonawców. Podobnie, jak on uderza batutą o pulpit, dyrygent w. XI podnosił swoje berło królewskie przed chórem, „ut omnes ibi aspiciant".

Ale, obok chorałów, treść muzyki średniowiecznej stanowiły rozmaite motywy, których podstawą był tekst metryczny, i które, na wzór hymnów greckich były oparte na regularnej i jednolitej kolejności sylab akcentowanych. Przy wykonywaniu tego rodzaju utworów nie mogło być mowy o swobodnej cheironomji, gdyż wymagane tu było miarowe wybijanie taktu. W tych wypadkach najbardziej rozpowszechnionym sposobem był zapożyczony od greckiego koryfeusza sposób wybijania taktu nogą. Guido pisał: „Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus ut quasi pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus **).

Oprócz tego, zasada słabych i mocnych części taktu w większą jeszcze pełnością wystąpiła w muzyce instrumentalnej. Używano tu berła taksamo, jak w muzyce kościelnej. Zachowały się dwie stare ryciny, odtwarzające zespoły instrumentalne XIII i XIV w. Na jednej z nich widzimy orkiestrę minnesingera Heinricha Meissena (Frauenlob), żyjącego na przełomie w. XIII i XIV ***). Ilustracja ta odtwarza liczny zespół instrumentalny, grający pod kierunkiem dyrygenta, siedzącego na podjum. W lewej ręce trzyma on długie berło, orkiestrą zaś kieruje przy pomocy cheironomicznych poruszeń ręki prawej. Druga zaś rycina, tegoż mniej więcej czasu, (karta tytułowa dzieła Hansa Burkmeiera „Der Weisskunig ****), przedstawia również pierwowzór batuty współczesnej w lewej ręce dyrygenta. Obie ilustracje mają ogromne znaczenie historyczne. Uchwycony jest w nich ów ważny moment w dziejach kapelmistrzostwa, gdy, w przeddzień wynalezienia batuty, dyrygenci zespołów, instrumentalnych, szukali nowych sposobów dyrygowania muzyką świecką *****).

Jeżeli przy wykonaniu chorału nie zachodziła potrzeba pałeczki kapelmistrzowskiej, to przy dyrygowaniu muzyką świecką, instrumentalną, ten sposób był najod-

---

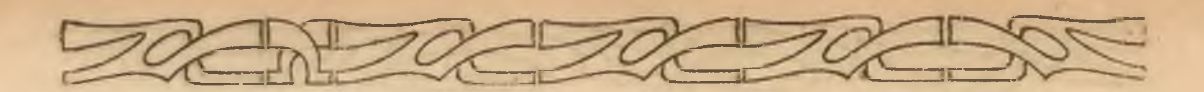
*) Por. *Otto Kade*. Zwei archiwarische Schriftstücke, aus dem 16 Jh. (Monatshft. für Musikwiss. 1872). Por. *Hugo Riemann*, Musiklexikon, art. „Mosel".

**) *Gerbert*, Scriptores... I, Str. 162. Por. Schünemann, op. cit. 30.

***) *F. Volbach*, Das moderne Orchester in seiner Entwickelung. 1910.

****) *R. Batka*, Geschichte der Musik. I. 252.

*****) Patrz. również drzeworyty Amman'a (1531—1591) w berlińskim „Kupferstichkabinett" ryciny *Theodor'a de Bry*, (1561—1623), zwłaszcza druga („Katzenmusik").



powiedniejszy, i są wszelkie podstawy do twierdzenia, że tu właśnie po raz pierwszy zrodził się nowy sposób dyrygowania.

Rozpowszechnienie batuty w praktyce muzycznej zostało wywołane przez dalszy rozwój muzyki — przez powstanie polifonji. Ukazawszy się w postaci prymitywnej w końcu w. IX, idea muzyki wielogłosowej dotarła do chorału na granicy w. w. X i XI, burząc zupełnie jego dawny styl. Zaczęło się rytmiczne skrępowanie chorału; tekst stracił swoje kierownicze znaczenie przy komponowaniu muzyki; pisano ją bez wszelkiej zależności od niego, według zasady „omnes notae planae musicae sunt longae et ultra mensuram".

Do wykonania polifonicznej muzyki potrzebne były nowe sposoby dyrygowania; dawne nie pozwalały osiągnąć zgodności wykonania. W poszukiwaniach nowych środków primicerius znosił wielkie niewygody. Oto, jak opisuje Elias Salomon praktykę dyrektorską w. XIII: „Jeżeli w wykonywaniu chorału bierze udział czterech śpiewaków, to powinni oni wszyscy kierować się wskazówkami jednego z nich. Jeżeli kierownik wykonania sam wykonywa głos czwarty *), to powinien on przed rozpoczęciem wskazać pierwszemu śpiewakowi jego nutę początkową i przytem uważać bacznie, by pierwszy śpiewak ciągnął tę nutę, podczas, gdy on sam (głos IV) wskaże nutę drugiemu śpiewakowi. Następnie obaj winni półgłosem śpiewać wskazane im nuty, póki trzeci się nie dowie, od jakiej ma nuty zaczynać. Wszyscy trzej czekają, aż zacznie wreszcie sam kierownik. Wtedy śpiewacy wytrzymują pierwszą nutę do chwili, gdy on przechodzi do drugiej; przytem dyrygent musi koniecznie kierować wykonaniem przy wszystkich przejściach i zawsze on pierwszy musi zaczynać nowe nuty, bez względu na to, jaki on głos wykonywa".

W tym właśnie okresie, na granicy w. w. XIII i XIV, po raz pierwszy zastosowano batutę, jako środek ułatwienia trudności nowego stylu. Już na początku w. XIII, według świadectwa tegoż Salomona, używano niekiedy berła, *podczas wykonania*, celem wskazania poszczególnych nut. W końcu w. XIV zaczęto się nim, widocznie, posługiwać w charakterze pałeczki dyrektorskiej.

Jednak, pierwsza wiarogodna informacja o stosowaniu batuty przechowała się dopiero od pierwszej połowy w. XV. Jest nią artystyczne odtworzenie zespołu kościelnego (1432), przechowywane w muzeum krakowskiem, po raz pierwszy przedstawiające dyrygenta z batutą **).

Z biegiem czasu coraz częściej zaczęto reprodukować nowe sposoby dyrygowania. Na pewnej ilustracji r. 1496 ***) odtworzony jest zespół złożony z organu, fletu, harfy i lutni; na czele zespołu stoi dyrygent z długą pałeczką dyrektorską. Na innej ilustracji ****) śpiewa chór aniołów pod kierunkiem batuty. W artykule Chybińskiego *****) jest mowa o minjaturze r. 1504, przedstawiającej dyrygowanie batutą. Schünemann ******) opowiada o artystycznie wykonanej serwecie (w. XVI), przedstawiającej całą orkiestrę, złożoną z kobiet i mężczyzn pod kierunkiem dyrygenta z batutą Lavoix, mowi o kobiecie, która na początku w. XVI dyrygowała długą i giętką pałeczką.

(D. c. n.)

---

*) Głos basowy uchodził za najodpowiedniejszy przy wykonywaniu obowiązków precentora' bo „vox gravis in fundo versanda regentibus odas harmonicas frugi est et conduxit vehementer".

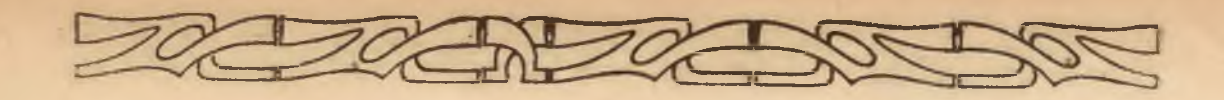
**) Jeszcze w II połowie w. XVI dyrygowanie batutą wywołało sensację w niektórych miastach Niemiec. 21 lutego 1564 r. landgraf hesski pisał do kurfürsta saskiego z powodu pewnego koncertu. „Man hat dergleichen wol zusammengestimmbt nie gehört und sich menniglich verwundert, soviel stimmen und musici von einem, so *ein gülden Stecken* in der Hand gehabt, dermassen regiert sollten werden dass gar keine Dissonanz eingefallen"... *(Otto Kade*, Monatshft f. Musikwiss. 1872, str. 44).

***) Winjeta karty tytułowej dzieła „Margarita philosophica". por. „Musique du Moyen Age, Chronique musicale".

****) Również karta tytułowa dzieła „Rhau's Enchyridion musices (1520)" — przedstawia chór aniołów pod kierunkiem batuty.

****) *D-r Chybiński.* Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kapellmeistersamtes in der Mensuralmusik (Sammelbd. der Internat.-Musikgesellschaft. Jhg. X).

*****) *P. Schünemann.* Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung der Mensuralmusik. Dissertation (Sammelbd. der Internat.-Musikgesellschaft X, 73).



D-r JÓZEF REISS.

SZKICE MUZYCZNE

I. PROGRAMY KONCERTOWE.

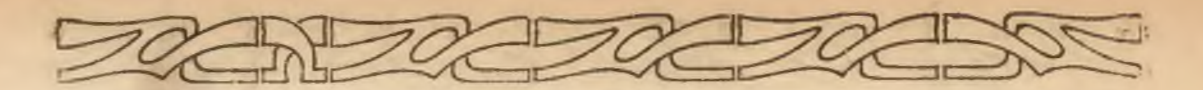
W moich recenzjach muzycznych podkreślam stale program koncertu; *) nawet pobieżny rzut oka na program starczy, bowiem, na wysnucie wniosku o kulturze i inteligencji muzycznej wykonawcy. A właśnie programy naszych koncertów, zwłaszcza w ostatnich czasach, mają liczne wady; niewątpliwie przyczyniła się wojna do obniżenia smaku estetycznego, do pewnego zdziczenia, gdy zanikła niemal praca twórcza, a miejsce artyzmu zajęła jakaś pseudo-sztuka, zawdzięczająca swe istnienie tylko „aktualności".

Główną wadą w układzie programów bywa przeważnie brak smaku, brak znajomości i poczucia stylu. Tu grzeszą najwięcej śpiewacy, u których niemal zawsze poziom kultury muzycznej jest niższy, aniżeli u instrumentalistów; rozpaczliwy obraz przedstawiają zwłaszcza śpiewacy operowi, zawsze jednostronni, zawsze goniący tylko za tanim efektem, do czego przyczynia się zgubnie scena i jej wymagania, wypaczające zazwyczaj smak subtelniejszy. To też ilekroć śpiewak operowy lub śpiewaczka wystąpi na estradzie koncertowej, to program jest potworną mieszaniną stylu i szczytem niedorzeczności. Wybieram naślepo pierwszy lepszy program ostatnich koncertów; co wnioskować np. z takiego zestawienia arji i pieśni:
Arja ze starowłoskiej opery Bellini'ego: „Norma", piosenka Niewiadomskiego: „W cichym dworku" (przypuszczam, że sam kompozytor patrzy na nią już z uśmieszkiem pobłażania), arja dramatyczna z jakiejś nowoczesnej opery, stylizowane piosenki żołnierskie, wkońcu pieśń Szymanowskiego i — koloraturowy walc Arditi, prócz innych równie „stylowo" dobranych rzeczy!

Zapewniam, że to nie wymysł, ale autentyczny program, wykonany niedawno w Krakowie, gorąco oklaskiwany. Zbyteczna uzasadniać, na czem polega już nie błąd, ale nonsens podobnego zestawienia; tu jedna rzecz jest aż nazbyt widoczna, t.j., że wykonawca nie ma najsłabszego poczucia stylu i kultury muzycznej.

Nieco lepiej jest wśród instrumentalistów (pianiści, skrzypkowie); tutaj bowiem ustalił się pewien typ programów, złożonych tylko z rzeczy cennych pod względem artystycznym; nadto działają tutaj silniej dobre wzory. Wszelako i te programy mają liczne wady. Zasadnicza wada wypływa z błędnego wyobrażenia o roli i stanowisku wykonawcy. Utarło się przekonanie, że celem koncertu jest popis solisty; stąd też wykonawca zapomina o tem, że ma być tylko tłumaczem kompozytora, pośrednikiem między dziełem a słuchaczem, jednem słowem ma być tylko narzędziem, a nie celem; zapominając o tem, traktuje wykonawca kompozycję jako środek popisu, ocenia ją jedynie według stopnia efektu, jaki wywołać może i z tą myślą wybiera ją do swego programu. Wynik tego jest taki, że potężny odłam literatury muzycznej leży odłogiem, nieznany ogółowi, a natomiast powtarza się nieustannie cykl kompozycji „efektownych", po które sięga każdy pianista lub skrzypek. Stąd mieliśmy w Krakowie np. w ostatnim sezonie koncerty, na których ani razu nie brakło schumanowskiego „Karnawału" i „Etiud symfonicznych" lub chopinowskiego poloneza As-dur, u skrzypków zaś koncertu Mendelssohna. Dla kultury muzycznej rezultaty takiego stanu rzeczy są zgubne. Wiecznie to samo błędne koło tych samych kompozycji, a nic świeżego i nowego! Dlatego to mniej zna się u nas np. Brahmsa, nie zna „Młodej Francji" ani „Młodej Rosji". Jakiś fatalny mechanizm i bezmyślność, tępe lenistwo sprawiają, że solista po 20-tu latach karjery gra te same rzeczy, co w zaraniu swego zawodu, gra je zaw-

*) Autor jest recenzentem muzycznym „Nowej Reformy" w Krakowie.



sze jednako, odrabia swoje zadanie i coraz drożej każe sobie płacić za „chwile natchnienia“!

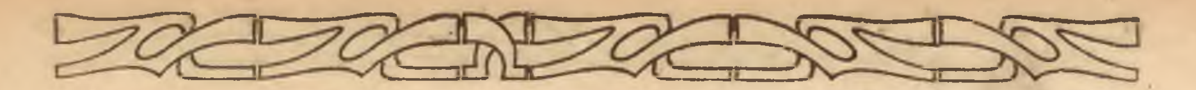
Szczególną wadą naszych programów jest uporczywe pomijanie twórczości polskiej. Czy słyszy się u nas poza Chopinem kompozycje np. Juljusza Zarembskiego, genialnego ucznia Liszta i kontynuatora stylu chopinowskiego lub utwory współczesnych nam kompozytorów: L. Różyckiego, K. Szymanowskiego i tylu innych, zasługujących na to, by przecież za życia mogli przemówić do swego pokolenia? Nie gra się ich kompozycji, bo przecież trzebaby samodzielnie popracować, przebijać się przez gąszcz nowych trudności, a nie możnaby małpim instyktem tylko naśladować innych i wiecznie powtarzać to samo.

Już w tych pobieżnych uwagach, zaprawionych negacją, mieszczą się jednak pozytywne wskazówki poprawy. Jakiż zatem ma być propram koncertowy? Pierwszym warunkiem jest jednolitość stylu, uwydatniająca styl czy to indywidualności, czy pewnej epoki; dalej musi być program jednolity pod względem charakteru i wyrazu kompozycji, a więc np. obok fugi Bacha niemożliwa jest miniatura rokokowa, obok patosu Beethovena, liryzm Griega lub Czajkowskiego i t. p. Program powinien przestrzegać jednolitości form i nie zestawiać obok rzeczy kameralnych kompozycji wirtuozowskich, np. lisztowskich transkrypcji i etiud. W naturalnej konsekwencji takich założeń należałoby wykreślić z programów koncertowych arje operowe. Bewzględnie nie można jednak tej zasady przeprowadzić; zastosować ją można tylko do arji dramatychnych, a więc takich, które wypływają z akcji scenicznej, łączą się z nią bezpośrednio i w wyrazie akcentują tylko pierwiastek dramatyczny, ograniczają się niemal do deklamacji, a rezygnują z pierwiastka melodyjnego; natomiast wszystkie arje liryczne, dostępne dla naszego odczucia niezależnie od akcji dramatycznej, a więc w rzeczywistości pieśni, ujęte tylko w ramy form operowych, t. zn. poprzedzone recitativem, oparte o tło orkiestralne, są nietylko możliwe na estradzie koncertowej, ale nawet pożądane; zwłaszcza arje dawnych oper włoskich, stanowiące zamknięte w sobie „numery“, nadają się do tego celu; trzebaby tylko zestawić je umiejętnie w stylowy program, odzwierciedlający pewną epokę, a nie łączyć ich z pieśniami, zwłaszcza nowoczesnemi.

II. O RECENZJACH MUZYCZNYCH.

Najbardziej zabagnioną dziedziną naszego życia mnzycznego jest krytyka muzyczna. Co się na tem polu dzieje, to przechodzi pojęcie zdrowego rozsądku; panują tu wprost anormalne stosunki i poglądy, świadczące o dezorjentacji ogółu i wypaczeniu wszelkich kryterjów. Mówię wyłącznie o krytyce muzycznej krakowskiej na podstawie stosunków miejscowych; sądzę jednak, że można to uogólnić i miarę naszych stosunków zastosować i do innych miast, jak Warszawa, Poznań, Lwów.

Podczas gdy sprawozdawcy teatralni mogą brać za przedmiot krytyki twórczość artysty i omawiać jego dzieła, to sprawozdawca muzyczny znajduje się u nas w dziwnem położeniu: niezmiernie rzadko można pisać o ruchu twórczym, o kompozycjach, lecz niemal wyłącznie zajmować się musi trzecim czynnikiem tj. wykonawcami. Recenzje zajmują się u nas zasadniczo osobą wykonawcy czy to pianisty, skrzypka, śpiewaka, o nim wydaje tylko sądy, a rzecz sama tj. program schodzi na najdalszy plan, a nawet przestaje być przedmiotem krytyki. Stąd płyną te niezdrowe stosunki, zakorzenione w dziedzinie recenzji, stąd owo zdziczenie pojęć, wobec których zatracają się wszelkie kategorję ktytyczne. Łatwo zrozumieć, że w takich warunkach krytyka musi minąć się ze swem właściwem zadaniem; staje się ona, bowiem, z konieczności osobistą, i istotnie nie może być inaczej; wszelka miara objektywna staje się przecież frazesem: wolno pisać tylko w słowach bezwzględnych pochwał; w przeciwnym razie naraża się recenzent na zarzut osobistej niechęci! Mówię na podstawie swoich bogatych doświadczeń. Bo nawet, jeśli wykonawcą nie jest siła miejscowa, ale jakiś wirtuoz przejezdny, sprowadzony przez ajentów koncertowych, to recenzja, wytykająca pewne wady wykonawcy, naraża się na ataki ze strony przedsiębiorstwa koncertowego, gdyż godzi w jego „żywotne interesy“. Gdybym opublikował to, co mnie, jako recenzenta spotykało już w formie osobistych napaści,



listów anonimowych z bezczelnemi zarzutami stronniczości, przekupstwa itd., to może nie danoby wiary, jaki bezład pojęć panuje u nas i do jakiego szakalstwa natura ludzka jest zdolna. Dochodziło m. i. do tego, że, kiedym nad grą jednego z naszych pianistów nie wpadł w szał zachwytu, pewna grupa interesowanych osób zamierzała przeciwko mnie ogłaszać listy otwarte, piętnujące moją niepatrjotyczną działalność! Przytaczam ten jeden przykład, a pomijam inne, mniej przyzwoite formy reagowania na niewygodne recenzje. A ta forma zawisła zawsze od intellektualnej kultury interesowanych; pomnąc jednak, że sfera intellektualna muzyków, pozostawia wiele do życzenia (inteligencja „tenorów" weszła w przysłowie!), zrozumiemy, że trzeba nieraz dużo osobistej odwagi, by pisać i sądzić objektywnie bez oglądania się na względy osobiste.

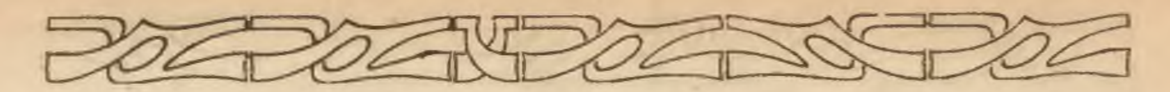
A przecież to liczenie się ze względami nieuniknione jest dla recenzenta u nas. Recenzja bowiem jest dla wykonawców jakby świadectwem publicznem ich wiedzy. Ajencje zagraniczne, angażując wirtuozów na tournee artystyczne, żądają przedłożenia sobie recenzji i od dobrych recenzji uzależniają warunki kontraktu. A zatem ujemna recenzja jest wyrokiem ruiny. Tem musi się zatem recenzent powodować z obowiązku ludzkości. Byłoby bowiem bezwzględnością stosować objektywną miarę z całą surowością; tu trzeba łagodzić, zręcznie kryć wady a starać się o podkreślenie cech dodatnich; do jakiego stopnia ma się tę miarę stosować, jak liczyć się z pewnemi „względami", na to daje odpowiedź takt osobisty i kultura recenzenta. Że jednak wobec szkodliwych objawów dyletantyzmu, bezczelnej arogancji nieuctwa wystąpić należy stanowczo i bez pardonu, to chyba również jasne i konieczne — a niestety u nas do tego nadarza się sposobność — za często!

„Względy" i „względziki" wywołują natomiast inną anomalję: ponieważ recenzja zajmować się musi głównie osobą wykonawcy, przeto w następstwie uważa się ją — zupełnie zresztą logicznie — za fanfarę reklamową dla wirtuoza. I stąd pochodzą owe niemiłe akcesorja, nieodłączne od zawodu recenzenta: listy dziękczynne, wizyty wstępne przed koncertami, zabiegi o osobistą znajomość i inne podobne „przyjemności". A dalej, z chwilą gdy recenzent muzyczny jest w rzeczywistości i tylko sprawozdawcą koncertowym, muszą jego kwalifikacje fachowe spaść do miary niezmiernie małej.

Wykształcenie muzyczne, oparte na wszechstronnej, głębokiej wiedzy, jest tu w rzeczywistości zbyteczne; bo jeśli idzie jedynie o ocenę, czy śpiewak posiada podatny materjał wokalny, czy rozporządza już techniką i jak nią włada, czy pianista gra tak lub owak, to wydanie sądu o tem nie wymaga wyższych kwalifikacji muzycznych; pierwszy lepszy „bywalec" koncertowy zawyrokować może w takich razach lepiej aniżeli niejeden recenzent, który np. ani nie gra, ani nie śpiewa. I tem się tłumaczy fakt, zupełnie zresztą uzasadniony, że recenzje spoczywają u nas w ręku t. zw. „recenzentów" tj. ludzi, mających luźny związek z muzyką lub co najwyżej dyletantów-muzyków. I ostatecznie to nie wyrządza żadnej szkody muzyce, gdyż głównem złem jest forma recenzji i warunki, które ją wywołują, a co każdy z tych panów w ramach takiej recenzji pisze, to już jest rzeczą drugorzędną i dla kultury muzycznej obojętną. Dlatego też z fałszywych założeń wypłynął m. i. ogłoszony swego czasu protest przeciwko jednemu z krakowskich „recenzentów" i to protest, podpisany solidarnie przez najbardziej kompetentną instytucję t. j. grono nauczycieli Konserwatorjum; podpisałem i ja tę odezwę; dzisiaj jednak dochodzę do przekonania, że protest ten, odmawiający owemu panu kwalifikacji do pisania recenzji nie był uzasadniony, gdyż przecież do recenzji, polegających na sprawozdaniu z koncertu, na ocenie tylko samego wykonawcy, „popisującego się" zresztą jedynie swoją techniką, wystarczy elementarna znajomość muzyki, trochę obycia się w sali koncertowej, trochę doświadczeń — i możliwie znośne władanie piórem choćby bez znajomości ortografji, bo nieraz i zecer sprostuje błędy w pisowni p. recenzenta!

Oto kilka uwag, luźnie rzuconych, dla odzwierciedlenia smutnego stanu naszych recenzji muzycznych. Że tu reforma jest konieczna, niema chyba dwóch zdań. A jak ją przeprowadzić, o tem powiem później.





Z Filharmonji.

Koncerty w okresie czasu od 28/II do 28/III r. b.

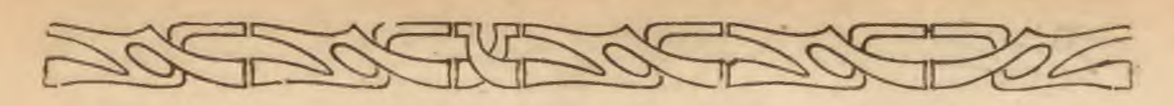
Trzy wielkie piątkowe abonamentowe koncerty symfoniczne, miały jako solistów pp. Zbigniewa Drzewieckiego (14/III), Bertę Czawford (21/III) i Zofję Poznańską-Rabcewicz. P. Drzewiecki interpretował koncert f-moll Chopina z prawdziwą maestrją, wykazując zalety gry pierwszorzędnej i składając dowód zupełnego odczucia idei twórcy. Głównym numerem programu, poza występem p. Drzewieckiego, był „Manfred" Byrona z muzyką Schumanna, wykonany (po raz pierwszy w Filharmonji) pod dyrekcją p. Birnbauma przez orkiestrę, chóry, solistów: deklamatorów oraz śpiewaków. Jakkolwiek dzieło Byrona — Schumanna częściej odtwarzane bywa w salach koncertowych aniżeli na scenach teatralnych, to jednak w teatrze, przez dodanie akcji i dekoracji, nabrałoby więcej życia i, co za tem idzie, wywołałoby większe wrażenie, przemówiłoby głębiej do duszy słuchacza; obok tego wszystkiego poemat Byrona wymaga odtwórców pierwszorzędnych, a do tych nie wszystkich reprezentantów poszczególnych ról zaliczyć można. Wyróżnili się pp. Roland (Manfred) i Bandrowska, natomiast niektórzy z solistów-deklamatorów, przez niewyraźną wymowę i chwilami zbyt swobodne zachowanie się na estradzie, obniżyli poziom wykonania całości dzieła. Poszczególne numery muzyczne „Manfreda", czy to czysto orkiestrowe, czy chóralne, czy też towarzyszące solowym występom wokalnym i deklamacyjnym, obok momentów doskonale dostrajających się do treści słownej i do momentów akcji, zawierają w sobie pierwiastek piękna i podnoszą wartość bayronowskiego poematu. Program omawianego koncertu rozpoczął „Sen Dantego" Rytla pod dyrekcją kompozytora, dzieło w którym fizjognomja autora i jego przymioty twórcze występują wyraziście, świadcząc o dużym talencie kompozytorskim i dużym zasobie środków, pozwalających na swobodne kształtowanie myśli.

Solistka następnego koncertu abonamentowego p. Crawford nie imponuje wprawdzie siłą głosu, ale zato zdumiewa techniką głosową, posuniętą do granic doskonałości. Pasaże, tryle, staccata, większe odległości, gamy, wszystko to jest dla p. Crawford „chlebem powszednim". Możnaby tylko zrobić pewien zarzut, gdy chodzi o stronę muzyczną interpretacji, oraz dorzucić pewne „ale", dotyczące oddania charakteru wzgl. nastroju odtwarzanego utworu, pod temi bowiem względami, niezawsze możnaby się zgodzić z p. Crawford. Część orkiestrowa koncertu zawierała „Don Juana" Straussa i Trylogję „Wallenstein" d'Indy'ego; to drugie dzieło wysłuchane było z uwagą i dostarczyło dużo podniosłych wrażeń.

Ostatni z kolei abonamentowy koncert uświetniła swoim współudziałem jedna z uczenic Antoniego Rubinsteina, p. Zofja Poznańska-Rabcewiczowa. Jest to pianistka nietylko mająca prawo do występu na „wielkich koncertach symfonicznych", ale wogóle jedna z wybitniejszych sił pianistycznych. W koncercie d-moll swego mistrza wykazała p. Rabcewiczowa i duży, prawie męski, pełny ton, rozmach i dużą kulturę artystyczną: odcienia dynamiczne, frazowanie, wszystko to należy zapisać na plus gry p. Rabcewiczowej. Orkiestra pod dyrekcja p. Birnbauma wykonała rzadko umieszczaną na programach symfonję „Harold we Włoszech" (z partją solową na altówkę) Berlioza, która nie stoi wprawdzie na tej samej wyżynie, co popularna „Fantastyczna", a chwilami, robi nawet wrażenie, jakdyby jej twórcą nie był Berlioz, ale bądźcobądź zasługuje na miano dzieła jeśli nie kapitalnego to w każdym razie wartościowego.

Koncerty popołudniowe niedzielne (dyrekcja: p. Birnbaum), obejmowały dalszy ciąg cyklu symfonji Beethovena (grane były symfonje: IV, V, VI i VII), oraz rozpoczęty był cykl koncertów fortepianowych tegoż kompozytora. Tłumaczami wykonanych pierwszych czterech koncertów byli pp.: Kaczorówna (niezwykle utalentowana uczenica prof. Zmigrydera), Prażmowski (uczeń prof. Melcera; duże zdolności i poczucie rytmiczne, lecz mały ton), Seweryn Eisenberger i Wera Neumarkowa.

Gościnnie pałeczkę kapelmistrzowską ujmowali pp. Śliwiński i Kenig. Pierwszy wykonaniem symfonji „Włoskiej" Mendelssohna i IV-tej Czajkowskiego wywołał duże zachwyty, składając dowód nietylko wybitnego talentu kapelmistrzowskiego, ale i dobrego nauczyciela orkiestry. P. Kenig w symfonji Brahmsa, „Przygodach Sowizdrzała" Straussa i w fragmencie „Iberji" Debussy'ego miał możność wykaza-



nia gruntownej znajomości stylów i kierunków i opanowania wykonywanych dzieł. Koncertem popularnym Griega dyrygował p. Stanisław Namysłowski; śpiew reprezentowała na tym koncercie p. Kamińska-Latoszyńska.

Duże powodzenie miał koncert popularno-symfoniczny z piątą symfonją Czajkowskiego i „piątą“ Beethovena, na którym wystąpił pianista p. Konstanty Heintze i grał koncert b-moll Czajkowskiego.

Po długiej przerwie dała znak życia „Lutnia“ warszawska, organizując swój setny z kolei koncert, który dał zarazem możność do wyrażenia uznania pod adresem jej przewodnika p. Piotra Maszyńskiego, zasłużonego pracownika na polu rozwoju pieśni zbiorowej w kraju.

Z żałobnej karty.

W Paryżu zmarł **Pierre Gailhard**. Ur. w r. 1848 Gailhard, zanim został dyrektorem opery paryskiej, zyskał sobie popularność jako śpiewak sceniczny (bas). Stanowisko dyrektora opery zajmował od r. 1899 do 1907.

W Berlinie zmarła **Marjanna Scharwenka Stiesow** wdowa po Filipie Scharwence, wirtuozka i nauczycielka gry skrzypcowej.

Sir Hubert Parry, dyrektor „Royal College of Music“, jeden z wybitniejszych muzyków angielskich zmarł w Londynie. Parry był twórcą całego szeregu utworów muzycznych chóralno-orkiestrowych, symfonicznych, kameralnych i t. d., oraz autorem kilku poważniejszych rozpraw muzycznych. W uznaniu zasług, jakie Parry położył na polu muzycznem, uniwersytety angielskie obdarzyły go tytułem doktora muzyki honoris causa; ostatnio nadano mu nawet szlachectwo.

KRONIKA.

— **Z konserwatorjum warszawskiego**. Minister kultury i sztuki, który wziął pod swój zarząd konserwatorjum muzyczne w Warszawie, będące obecnie najwyższą, upaństwowioną uczelnią muzyczną w kraju, powołał na stanowisko dyrektora tej instytucji p. Emila Młynarskiego. P. Młynarski, który już przed 10 laty był kierownikiem tej uczelni, obejmuje to stanowisko po prof. Barcewiczu.

— **Jerzy Lalewicz** zrezygnował ze stanowiska profesora akademji muzycznej w Wiedniu.

— **Wanda Landowska**, jak donosi „Vossische Zeitung“ ma zamiar opuścić Berlin i osiąść z powrotem nastałe w Paryżu.

— Dawniejsza **Opera nadworna w Berlinie** otrzymała obecnie tytuł „Opery pod Lipami“.

— Znana śpiewaczka berlińska **Lilli Lehman** ukończyła w listopadzie ub. r. 70 rok życia.

— 2 stycznia upłynęło 25 lat od założenia znanej **Bibljoteki muzycznej Petersa w Lipsku**. Jak wiadomo, fundatorem bibljoteki jest dr. M. Abraham (zmarł w r. 1910), założyciel światowej sławy wydawnictwa p. n. „Edition Peters“. Bibljoteka przyniosła już swemu twórcy dużo zaszczytów i w dalszym ciągu odda jeszcze niewątpliwie usługi muzyce i badaczom muzycznym. Najbardziej kosztowne wydawnictwa, na które niezawsze zwykły śmiertelnik pozwolić sobie może, niezliczone mnóstwo białych kruków, wszystko to zawiera Bibljoteka. Dużą wartość mają następnie systematycznie ogłaszane wyczerpujące i obszerne katalogi. Ogólnie znane i cenione są pozatem roczniki Bibljoteki, które zawierają cały szereg niezwykle ciekawych i wartościowych artykułów na tematy muzyczno-naukowe, pióra najpierwszorzędniejszych powag muzycznych. Od roku 1901 kierownikiem Bibljoteki jest dr. Rudolf Schwarz. Egzystencję Bibljoteki zapewnił raz na zawsze legat dra Abrahama w sumie 400,000 marek.

— Popularna lipska firma wydawnicza **„Breitkopf i Härtel“** święciła 27 stycznia r.b. dwuchsetną rocznicę swego istnienia. Wprawdzie kamień węgielny pod firmę położony był już w roku 1552, przez Einbuchlera, tradycje jednak ustaliły, że historja domu wydawniczego „Breitkopf i Härtel“ datuje się dopiero od chwili, kiedy na czele firmy stanął Bernard Krzysztof Breitkopf. Do wybuchu światowej wojny firma posiadała między innemi filje w Londynie, Brukselli i Nowym Jorku i dawała zatrudnienie blizko 1000 pracownikom.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07.